

# 十九世纪的西方人怎样看中国戏？

孙柏

《戏曲研究》第六十八辑

—

## 一、定论和成见

西方人对中国戏剧的接受史上，十九世纪是一个特别重要的阶段，然而讨论的却最不充分。我们的目光往往集中在启蒙时期欧洲对中国戏剧受好奇心驱使的凭空幻想（写作《中国孤儿》的伏尔泰），以及梅兰芳先后到美、苏访问演出后对西方戏剧引起的巨大影响（布莱希特）。[1]而十九世纪的西方人到底是怎样看待中国戏剧的，则完全被一些定论、成见给打发了——好象一说起来，无非就是中国戏剧的落后陋习让西方人产生十足的反感和厌恶，好一点的说法则是因为中西戏剧极大的差异而让那些“洋鬼子”根本不能理解。

例如赵景深先生说他读到民国初年一位英国学者 B. S. Allen 写的《中国演剧手册》，“其中说到我国剧场种种不好的习惯例如手巾把满天飞，看客随便说话，这些都是使我脸红的。”[2]赵景深先生固然是值得尊敬的前辈学者，但他的这一论调却未免太不负责任了，他的“脸红”很可能造成严重的误导，使那些不曾读到那本书的人们以为这就是 B. S. Allen 对中国戏剧的全部认识了——其实则大不然！尽管中国的戏园子里的确存在着外国人一时很难接受的观演习俗，但 B. S. Allen 对中国戏剧的真实评价仍是正面的，甚至可以说是过誉的：“总体来看，他们的戏比我们的戏更加精致、更加完善，并有着更高的道德要求。”在转述了梅兰芳、姜妙香《琴挑》的精彩演出后，他盛赞道：“在这个世界上中国戏几乎无与伦比。唯一可与之媲美的可能就要算是莎士比亚的戏了。”同时他也注意到了当时中国演剧盲目模仿西方的趋势，他警告说这反而会导致中国戏剧艺术的衰落。[3]

当代戏剧学者、台湾作家施叔青女士早在八十年代已开始尝试着重新思考这一问题了。她的基本观点是西方人在接受中国戏剧时，既有厌恶、不解，也有欣赏和赞美。一方面，她也承认中国戏园的气氛使西方人难以接受京剧；但另一方面，她同样强调这里有西方人自己心理上的文化优越感在作祟：“西方人以他们穿礼服听歌剧、上剧场的标准，当然觉得中国观众浅薄至极，毫无文化。”[4]此外，施叔青更多地从艺术本身的角度分析了西方人对京剧

从排斥到欣赏的转变，她的结论是在启发人们（无论西方人还是我们自己）对文化差异性的尊重。也因此，她对梅兰芳访美演出时为适应西方人的审美习惯而刻意做的改变（如突出舞蹈、削弱音乐）提出了质疑——施叔青反对以西方为主的单一审美标准的看法与 B. S. Allen 的警告可谓正相呼应。不过这种文化相对主义也需警惕落入另一个陷阱，即把中国与西方戏剧文化建构为一一对照的二项对立式：戏曲/话剧，抒情/叙事，写意/写实……而中西戏剧之异同实在不是这样一种“他者/自我”的构形框架可以规范的。

不论具体观点如何，赵景深先生、施叔青女士以及其他更多的论者，运用的材料主要都是来自西方戏剧工作者或研究家的言论——应该说，伏尔泰也好、B. S. Allen 或是布莱希特也罢，他们的这一身份导致其言论肯定会带有某种书写历史的主观倾向性，而这种带有倾向性的认识很容易被我们接受为所有西方人对待中国戏剧的看法了。近年来，乘着中西交通史和海外汉学热的快船，一批很有文化史价值的西人在华游记被翻译过来。笔者仔细地搜索了部分这样的材料，发现其中涉及中国戏剧的观感和评价实在不少，而且大有必要加以介绍和分析之处是在于：这些第一手的记载可以使我们稍稍改变上述那些定论和成见，使我们看到十九世纪的西方人对中国戏剧更为丰富和真实的看法。

## 二、矛盾的说法：欣赏还是反感？

当然，这些记述也并非来自一般意义上的“普通”观众，其中还有不少在清朝与欧美列强关系史以及中西文化交流史上发挥过重要作用的人物。不过毕竟，他们本人还都不是戏剧的研究者和实践者。尽管在接受中国戏剧的过程中，不管是源自亲身的体验，还是受到意识形态导向的影响，这些“洋鬼子”的确表达了太多的不解和反感。但这并不能就此取消这样一个事实：他们总会情不自禁地受到戏曲表演巨大魅力的吸引，甚至有的还会报以由衷的赞美之情。

### 1、赞扬的声音

让我们先从马克·吐温的赞美说起，虽然他不是在中国本土欣赏到戏曲演出的。由当时使美的清朝官员李致祥陪同，马克·吐温在旧金山看了“十多套”来自广州的“广东大戏”。第一出戏搬演的是南唐后主李煜的一段恨史，看过以后，马克·吐温的评语是“精彩极了！”：“很像意大利歌剧加上马戏班的杂耍、中国功夫、奇特的服装和狂野的外来音乐。”而在欣赏了《牡

丹亭·惊梦》之后，马克·吐温“感到太有意思了，他佩服中国人的想象力。”在几个星期的观演中，这位大文豪最喜欢的剧目是《真假猴王》。[5]

同样承认中国戏剧富于魅力的还有丁韪良——这位美国传教士是影响颇巨的《万国公报》的编译者，自1850年起他的后半生便都是在中国度过的。在1896年出版的游记中，丁韪良这样记叙在地方上看到的酬神演剧：

无论是酷似歌剧的花腔女高音，还是用怪异方言来说的大段念白，如果没有戏装和演技的帮助，都是晦涩难懂的。尽管如此，中国的戏曲仍具有一种奇异的魅力，而且戏曲所表现的大多是历史题材，所以他也被用于传授历史和灌输美德，就象在古希腊那样。[6]

笔者这里引述马克·吐温和丁韪良的赞语，并不是要刻意专美我们的国剧，而是想通过这两个有代表性的例子说明：十九世纪的西方人对待中国戏剧绝非完全的不能欣赏甚或只是一味的反感和厌恶。——反感和厌恶中国戏剧的“洋鬼子”当然大有人在（这方面的引证已有很多，本文限于篇幅就不再赘述），但是更为有趣之处是在于，即使是在那些出于文化偏见而故意贬低中国戏剧的评论中，我们也会读到作者情不自禁流露出的为那种“奇异的魅力”所吸引的情形。于是，在先入为主的偏见和自己的切身感受之间，便出现了某种很耐人寻味的自相矛盾。

## 2、矛盾的说法

例如法国人老尼克就详细地记述了《锯大缸》这出极富淫杀、神怪色彩的剧目——显然他不仅看了，看懂了，而且看得津津有味，看得乐在其中。然而，在记述这部“中国滑稽剧”之前，老尼克仍不忘措辞暧昧地向他的本国读者致以歉意：“或许您会感到不快，不过，请原谅我这样一幕一幕地介绍”这次演出[7]——好象他为自己这样的津津有味、乐在其中而感到羞耻似的。

有一位俄国人科瓦列夫斯基（十九世纪中叶在华），对京城戏园“震耳欲聋的音乐伴奏”、“人们吃着零嘴儿，喝着茶”的观剧风俗都很不适应，他甚至侮蔑中国戏曲的演唱“像是某种动物的咆哮”。[8]但即便如此，他也不得不承认“中国戏剧表演还是有它所独到的、婀娜多姿的一面。”他显然是为红氍毹上这样一个精彩的瞬间所震撼了：

例如，在戏剧舞台上被重复得相当频繁的受惊情景，通常是女主角儿，被看到的或者是被想象出的可怕事物吓着了，先是突然停住，然后，全身

颤抖地 像一片风中的树叶一样，后退几步，脖子伸得长长的，眼睛直勾勾地盯着那个令她害怕的东西，脸上满是惊恐的表情，衣衫不整，头发散开，头上的巾帕还在飞舞。总之，整个人物形象塑造得颇为精彩。我们的布尔碧耶（按：当时一位著名的法国女演员）就喜爱采用这种富于表现力的场景，但是在同种情形之下，中国的女主角儿可以说是表现得更为出色。[9]

——可以说，科瓦列夫斯基的这份记载是很能说明些问题的。通过引述这样的材料，我们既不是要（象以前的多数论者那样）片面强调西方人对中国戏剧的极端反感，也不是要刻意突出他们由衷的赞美之情——而是希望能使读者看到，这两者是如何矛盾地交织在一起的。然而这里还必须指出的是，这些一手材料的丰富性，以及它们直接体现的历史真实的复杂性，在后来关于中西戏剧的比较研究中被大大地简化和删削了。因此，尽最大可能地发掘和复原这些矛盾，并以这些矛盾本身作为思考的起点，（而不是继续在不同的论点之间做出非此即彼的选择，）才是比较研究真正的问题意识所在。下文中，笔者将沿着这一思路，就相关论题做些粗浅的探讨，其表层的目的是要还原十九世纪西方人接受中国戏剧时那种直观感受和意识形态论调相混杂的情貌，更进一步的意图则是要阐发这样的矛盾表述背后的文化心态，即：西方人是如何试图透过中国的镜像来投射自己的文化形象的。

### 三、历史题材与现实题材

#### 1、科瓦列夫斯基的区分

科瓦列夫斯基把中国戏剧从题材和形制上区分为两种：表现历史故事的大戏和来自民间的生活小戏。他本人的态度显然是倾向于后者的。一方面，和许多西方的论者一样，他激烈地抨击了中国文化中的崇古思想，这似乎是他拒绝历史题材剧目的一个主要原因；但另一方面，对于生活小戏，科瓦列夫斯基不仅表现出了我们在老尼克那里已经看到的那种津津乐道，而且从客观的角度正确评价了这类剧目与中国人当时的现实生活的关系：

那些表现家长里短的戏是人人都懂的，它的念白、俗话、俏皮话以及情节本身都贴近民间生活，老百姓看得很开心。那些生活小戏，和意大利的作品有点类似，内容只涉及同一天里发生的事。昨天刚开始着手创作，今天就搬上戏台。这些生活小戏之间没有什么联系，时常也没有什么意义。它们取材于民间生活或市井百态，但几乎从不对什么人进行侮辱讽刺，要知道这是为中国

封建礼教所不容许的。[10]

——同老尼克一样，科瓦列夫斯基也饶有兴味地记述了一出以“王八”为嘲弄对象的生活小戏。值得注意的是，他所做的这个比较将会启发我们一些新的认识：中国民间的生活小戏的确与文艺复兴晚期意大利的即兴喜剧以及稍后时代法国的莫里哀喜剧不无共通之处。

无独有偶，另一位俄国人马克戈万做出了类似的划分（他或许受了科瓦列夫斯基著作的影响，亦未可知）：“中国的戏剧剧本有两种题材。一种是历史题材的，另一种为悲、喜剧题材的。总体说来，喜剧题材的剧种既长久不衰，又大受欢迎。”他把《大劈棺》作为一出悲剧详细地加以介绍。[11]我们同样可以看出，作者是喜欢这部戏的，只是把它归为悲喜剧也许更为恰当。

总的来说，科瓦列夫斯基做的历史大戏和生活小戏这一区分尽管还有值得商榷之处和进一步细化的可能，然而不可否认，它至少提示了重新评估戏曲剧目总体面貌的必要性。

## 2、明恩浦的影响

然而就此问题真正产生了深远影响的，是美国人明恩浦的论断（如果不说是臆断的话）。鲁迅等人对中国国民性发起的批判，即直接借重了明恩浦的社会学研究这一来自西方的权威话语资源；而他对中国戏剧多采用历史题材的看法，也在极大程度上左右了后来中外戏剧史家的认识：

据说中国戏剧中历史事件的演出极大地妨碍了人们获取真实的历史知识。……其结果是在一般人心中产生极大的混淆，既不知道过去发生了什么，也不知道何时何地发生的，反正一切从实际的效果出发，事实与虚构难以分别。……他们在心理上对实际的现实和理论上的现实不作区分。这种理论上的‘现实’，如果推到极处，就是虚构了。……可以肯定，任何一个地方都没有中国这样彻底地表现如下这个理念：“整个世界是一个舞台，所有的男人和女人不过是演员。”[12]

——不无悖谬之处在于，明恩浦最后引用的这句格言，不是出自别处，而是莎士比亚。更为讽刺的是，先前还自称是“直接通过听戏获得的资料”[13]来进行论述的明恩浦，这会儿就迫不及待地依靠“据说”来为中国的戏剧文化定性了。尤其需要引起我们注意的是，这一建立在“据说”之上的主观臆断，竟然成了最为广泛接受的主导性的论调——当然，这也不能全怪明恩

浦本人，那毕竟是新文化运动的旗手们自己选择的结果。

即使是这样，明恩浦关于中国戏剧事实与虚构相混淆的论断，却根本经不起他自己提供的若干实例的印证。他提到了一个讽刺教书先生的剧目，并且承认：“中国大多数流行的戏剧都以实际的形式反映日常生活。”[14]他还有根有据地证明，通过戏剧来揭露现实问题，在中国和世界其它地方并无二致：

外国人了解到中国内地举行的一些演出，其中戏剧就再现了诸如天津大屠杀之类的事件。有时，这些演出无疑是在地方长官默许下举行的。与世界上其它地方一样，在中国，戏剧演出很容易涉及到当前人们普遍关心的事件。譬如，有两个县为了筑防堤坝的权利问题发生冲突，结果丢了几条人命，导致可怕的官司。整个事件被编成一个戏剧，在附近的地区演得很流行。[15]

——遗憾的是，这些例证几乎没有人提及，而明恩浦极富鼓惑性的臆断却成了关于中国戏剧不能反映现实的定论而深入人心。

### 3、针对“洋鬼子”的现实题材剧目

另外一些有趣的材料告诉我们，有的现实题材剧目甚至把洋人的形象搬到了戏曲舞台上——这样的剧目就不仅是有着明确的现实内容，而且可以说是有了鲜明的现实性了。丁韪良就记载了一件很有意思的事，而且是关于大名鼎鼎的驻华公使蒲安臣的：

一个富有的钱庄老板的弟弟有一天来向蒲安臣借一套棉布西装——理由是他要在戏中扮演一个洋人。公使好心地把衣服借给了他。但假如他知道这是什么样的一个角色，我很怀疑他还会这么做。戏中的洋人不但是个笑柄，而且在战场上也老吃败仗，当他被踢屁股和打耳光之后，就在爱国观众雷鸣般的掌声中被轰下台去。[16]

另一位俄国人马克戈万，也留下了类似的叙述。虽然他也强调“中国的剧本几乎是没有描写当代生活。绝大部分只有描写历史题材的。”但身体经验又使他感受到了中国戏剧现实题材的尖锐针对性：

他们只是把欧洲人称为“洋鬼子”。不过，虽然是普遍地这样称呼，但是绝大部分的中国人是从未见真正的外国人的。个别人有些印象的，也只不过是戏剧中的“洋鬼子”。[17]

——显而易见，在这些西方人先入为主的论断和他们亲身体验的事实

之间实际上是存在着相当大的偏差的。但这些材料的主要价值更在于提醒我们自己：中国戏剧并不象一般想象的那样缺乏现实题材。

这还是和我们的戏剧史的研究视野有关。在过去的讨论中，我们往往只强调那些以彼时的历史事件为题材的剧目，如《洪杨传》、《宋教仁》一类，片面地把现实题材等同于现实政治的舞台搬演——这类剧目的数量确实有限；而极大忽视了《探亲家》、《杀子报》等以生活情趣或社会新闻为题材的小型剧目的现实性。更重要的是，虽然历史题材剧目的确占绝大多数，但这并不等于它们就缺乏现实性：恰恰相反，在三百年的满清统治下，历史剧一直都起着传承前朝汉统的意识形态功能——关于这一点，由于历史形态的不同，自然很难强求西方人予以理解（明恩浦就是犯了这样的错误，他根本没有考虑到想象或者说“虚构”本身的现实功能）。至于中国新文化运动的健将，把这些“拿来”的说法权当真理，也实在是为当时历史境况的迫切需要所限。不过在一个世纪后的今天，我们若还是不加思索地抱着这样的定论与成见，就无论如何也说不过去了。

#### 四、“淫猥”陋习

中国的旧戏园子，确有种种陋习，我们也会跟赵景深先生一样，难免要为之“脸红”的。这个“脸红”，若是纯出于自觉的省悟，那可以证明的是我们的知耻之心；但若是因为读了西方人的议论，则又另当别论了——因为西方人对自己戏剧文化中的类似陋习，并没有这样的自省。

我们这里仅就“淫猥”陋习的问题进行论述。

所有的“洋鬼子”都会注意到中国戏曲中的男扮女装以及禁止妇女进戏园看戏的风俗。丁韪良则进一步讨论了旦角文化的色情乃至淫猥性质：“内容淫荡的戏曲也并非没有；部分由于这个原因，但更主要的是跟剧团相关的淫猥业务，妇女不容许出现在舞台上或是观众席中”。[18]参照着西方剧场的形态，他指出没有女演员是中国戏剧的一大缺憾。

科瓦列夫斯基的观察就更加细致了：

……女性角色就被一些漂亮的小伙子代替。在中国人看来，这样要比让女人来演更好。的确，当他们在戏台上的时候，你根本就分辨不出来。甚至那小巧的假脚，在他们的双脚掌下伪装得那样巧妙，以至于你根本就猜不出那是假造的。戏园里设有包厢，里边全是头号戏迷。在那里，你能看到

围绕在他们身边的那些男旦角儿是怎样对他们的这些崇拜者肆意地耍小性儿，这情形跟其它国家的女演员们差不多。[19]

——值得注意的是最后一句话，它暗示我们一些西方国家的女演员同样是在演戏以外还从事“淫猥业务”。

笔者在张德彝记述 1868 年使西见闻的笔记中就检索到了这样一条重要的史料：

法京各戏园门首出售一种鲜花，束成甲字形，大小不一，名曰“柏欧嘎艾”，专为观剧者买给女优，其值甚昂。如某女优色艺超伦，欲寻阳台之梦，则令卖花者持送后台，外附名刺住址一纸，上书“某敬送名花一束，聊表寸心，望祈晒收，守候回玉。”女接花后，必登台致谢。若送花之人归家不接女信，则知此女不荐枕席，因而价重连城。[20]

——这里所做的对比绝不是要把京沪戏园里“老斗”的嗜狎旦色，跟巴黎剧场里绅士富豪的追逐女优，完全等同起来。[21]笔者只是希望提请注意：对美化西方戏剧文化的历史书写，我们应当保持一个清醒的认识。这美化当然先是来自于西方人自己，况且这美化，还颇借重了对另一个世界的中国戏剧文化的攻击。然而这样的美化和攻击却被二十世纪初中国锐意革新的文化界、思想界全盘接受了，并最终被用来贬低和批判本土的戏剧文化。清末民初一些影响极大的文学刊物如《新小说》、《小说月报》等，都经常登载法国著名“女优”的照片，以标榜“文明”的新气象——联系着张德彝的记述，这一情形实在是不无讽刺，很耐人寻味。

## 五、小丑和傀儡戏——十九世纪中西戏剧的共通之处

张德彝是清朝第一批职业外交官，在他近五十年的外交生涯中，遍览欧洲各国戏剧，并且留下了极为丰富的观剧笔记。从张德彝（还有王韬、戴鸿慈等人）留下的这些笔记材料中，我们看到的十九世纪后期西方戏剧文化的整体面貌，很不同于我们久已形成定势思维的那种臆想（诸如西方戏剧纯以“话剧”、“写实”为主导等等），也很不同于西方人自己写的戏剧教科书上的叙述。实际上，十九世纪的西方戏剧文化，和晚清的戏剧文化有很多非常接近的地方。[22] 本文仅止引证其中的两个主要方面：小丑和傀儡戏——希望借此来说明中西戏剧文化一个共通的传统，即“演员剧场”的传统。



## 1、小丑

先说小丑以及马戏，前引马克·吐温的观剧评语已对这方面有所提示。下面我们再看几个例子。

马克戈万曾述及中国演员有一种类型“是能引起观众大笑的丑角演员。看到这种演员的演出，会使我们自然而然地想起我们欧洲的小丑演员。不同的只是他们所穿的服装。”[23]

十八世纪后期一位法国人 La Lonbeve 描述了中国戏曲舞台上的丑角演员的表演，并指出了这种冲州撞府的乡村戏班与西方巡回演出的马戏团之间的类同：

（他）象疯子似的走来走去，手臂与腿夸张地伸动，比起我们小丑剧的表演，仍然显得太过火了。据说他是个军队中的将军。至于舞台的设计，只一块布挂在后面，两边一无所有，真象我们旅行演出的马戏团。[24]

自称“番鬼”的老尼克说的更为具体：

接着翻筋头的杂技演员占据了戏台，他们灵活、熟练、有力，让我想起了曾经看过的阿斯特雷和杜克瓦马戏团更精彩的表演。和我们欧洲一样，他们用一出独幕剧结束表演。通常仅仅是一段相声，精彩与否取决于喜剧演员的手势和鬼脸。[25]

——这里引述的几个例子，虽然在价值评判上还是各有褒贬，但就以小丑为表征的中西戏剧文化某些重要的共通之处而言，他们的第一观感却是一致的。

## 2，傀儡戏

如果再看关于傀儡戏的记述，这种一致性就更加突出了。这一部分的材料几乎贯穿了清朝初年到民国时期近三百年的历史，而写下这些笔记的西方人几乎无一例外地表达了他们对这一戏剧形式的欣赏和赞美之情。

葡萄牙人安文思在康熙初年来华，他这样记述元宵灯节的傀儡戏演出：

有时候，他们同时用小木偶表演喜剧。木偶由隐藏的线牵动，或者用为此制作的极为精细和透明的白丝布显影。这些小木偶或人工影子在舞台上表演国王、皇后、队长、士兵、虚张声势的丑角、文人或戏剧中的其它人物，真是蔚为奇观。他们会哭泣，能表达愉快、悲伤、愤怒及种种情绪。艺术家用勤

劳熟练的技巧使人物和影像活动，而且有时候你几乎会认为他们也在说话，因为表演者在人物活动时，极巧妙地模仿着小儿的声音，人们会把所看的一切，当成是绝对自然的。这个民族是如此机智和具有创造力。[26]

一个世纪以后，马戛尔尼在他著名的《乾隆英使觐见记》里留下了宫廷演出傀儡戏的记载：

……场中方演傀儡之剧。其形式与演法，颇类英国之傀儡戏。惟衣服不同。戏中情节，则与希腊神话相似。有一公主，运蹇，被人幽禁于一古堡之中；后有一武士，见而怜之，不惜冒危险与狮龙虎豹相战，乃能救公主，而与之结婚；结婚时，大张筵宴，有马技斗武诸事，以壮观瞻。虽属刻木为人，牵线使动，然演来颇灵活可喜。[27]

与马戛尔尼这一段记载相映成趣的，是张德彝在英国看过木偶戏后，写下的几句评语：“见有演傀儡者，忽而忠臣义士，忽而牛鬼蛇神，其往来之提举，歌唱之悠扬，与北京无异。”[28]

马克戈万更是为中西方这一戏剧形态的极大相似惊叹不已：

中国的木偶戏很像我们欧洲的傀儡戏。只不过中国人通过自己的语言把它变得更加活灵活现，更加富有魅力。……诸如尖叫声、假嗓子等与我们欧洲的表演完全一样。这真让人难以想象。两个与世隔绝的大陆一直在上演着两种近

乎相同的、从远古继承下来的戏剧形式！[29]

最值得注意的是十九世纪末美国人泰勒·何德兰的记载，是孩子对傀儡戏的极大兴趣深深吸引了他：孩子们通常称之为“耍猴的”，然而它“并不是用猴表演，而是‘潘趣和朱迪’那种给孩子们看的娱乐表演，和这名字所代表的欧美滑稽木偶戏简直一模一样。”泰勒·何德兰详细地描述了走街串巷的傀儡戏艺人在小学校里进行的一次演出，还对中国和欧美这种戏剧形态的相似性做出了自己的解释：据他推测，傀儡戏是在马可·波罗东游后传到西方的。[30]

然而不幸的是，也正由于欧美人对这种艺术形式的喜爱，使得大批木偶和皮影被掠购到西方去，从而或直接或间接地导致了我国傀儡戏走向衰亡——至少德国人基希是这样认为的：

200 个左右的戏班只剩了三个，是怎么弄的？美国的游历者和古董商

人把这种映戏人物大批的收买了去。……这种诙谐的笑剧的衰亡，表明了外国殖民者的金钱和俗物根性，就是在这里也投下了它们的阴影：表明了他们连中国的影子也都买了去，她的美丽的、着色的、灵活影子。[31]

——基希的如是评论，深可玩味的东西很多（尤其是后面他对梅兰芳访美演出所做的批评[32]）：尽管作为一个来自欧陆的有社会主义倾向的知识分子，他对美国文化抱有相当程度是先有的贬义和敌意；但他的基本态度却体现着少有的对整个西方文明自身的反省或反思。

## 六、结论

法国文艺批评家罗兰·巴特曾在西方的戏剧文化脉络中梳理出两种传统，即演员剧场的传统和作家剧场的传统。从西方戏剧史的总体发展来看，这两种传统在多数时间里都是并行不悖的；甚至从古罗马的拟剧、中世纪街头巷尾的彩车演剧到意大利的即兴喜剧，还是演员剧场的传统占据了主导地位；莎士比亚和莫里哀，在他们那个时代，首先是一名戏子，其次才是诗人。直到易卜生的崛起，才标志着某种深刻的转变终于发生：在十九世纪后期现实主义的涌流下，演员剧场的传统几乎要为作家剧场的传统淹没了。当然，这也是文艺复兴以来，先是“（亚里士多德）诗学”，然后是名曰“文学”的持续不断的建制化努力所累积的结果。早在歌德的时代，这种文学建制已经成为大势所趋——我们都很熟悉这个典故了：这位德国最伟大的诗人因为在一出戏里出现了狗的杂技表演而怒不可遏，并因此辞去了魏玛宫廷剧院艺术总监的职位。[33]对于戏剧的文学性的片面强调，致使表演艺术在一段时间里几乎完全沦落到等而次之的、附庸的地位，就更不用说此前一直内在于演员剧场传统之中的马戏、魔术和杂耍了。不过很快，现代主义时期的到来，又使局面发生逆转：尤其以阿尔托为历史坐标，颠覆表意秩序、许诺在场呈现的一个非亚里士多德的诗学理念又被推至极点——不过，这是后话了。

与我们目前的论题相关的是，十九世纪中后期的西方，在文学艺术层面上正普遍经历着现实主义思潮的洗礼；反映在戏剧文化中，就是作家剧场传统的日益胜出——而演员剧场的传统不仅趋于低落，而且被当作必须要克服的过去而遭到贬低和压抑。就在西方处于这样一种文化情境之下，我们引证的那些西方人来到了中国，并在这里遭遇到了他们异样、陌生却又似曾相识的戏剧文化。一方面，他们很容易就把震耳欲聋的音乐、观演风俗中的陋习、崇古思

想的禁锢等等指认为文化的落后；另一方面，他们又无可否认中国戏曲富于极大的魅力，并且发现它与西方自己戏剧文化的某种传统有很多共通之处——现在我们可以知道，这种共通之处集中在演员剧场的传统上。于是，在这些西方人对中国戏剧的接受中，各种各样的自相矛盾、含混暧昧就不可避免了。

其中一个重要的指征，与戏曲表演艺术所引发的震撼和惊叹相对照的，是他们对中国戏剧缺乏文学性的一致诟病。还是以科瓦列夫斯基最具症候性的评论为例：

说真的，中国与欧洲的戏剧在情节上相差很小，同样是永恒的爱情，同样歌颂英雄，同样有战场杀戮，也同样有热情洋溢的诗人和诗篇。只是这里的爱情更为羞怯腼腆，英雄更勇敢刚猛，杀戮形式更加五花八门。诗则几乎都是堆砌词藻，拼凑韵脚，没什么思想，甚至经常连意义也没有。[34]

——老尼克也指出，在中国剧作家是不受重视的。[35]丁韪良更是把剧本作品比喻成私生子：“最糟糕的是他们没有莎士比亚。没有几个戏有什么文学上的优点，就像私生子那样，这些戏的存亡是不被其作者所承认的。”[36]

至此，我们已经基本明了，究竟是出于怎样的文化心态，使得十九世纪的西方人在看待中国戏剧时表现出一种矛盾的情感的。透过中国戏剧这面镜子，西方人又看到了自己正试图要克服的过去；当演员剧场的传统再次投射出来的时候，中国戏剧便成了他们倾泄那种抨击、压抑和贬低的情绪的对象——换言之，他们转移甚至是转嫁了自己的矛盾。而半个多世纪以后，当演员剧场的传统在西方重新抬头时，中国戏剧又成了一面可资借鉴的正面的镜像了。例如苏联导演梅耶荷德在二十世纪二十年代就力主要把马戏的表演因素重新引入主流剧院，而后来他成了梅兰芳及中国戏曲最坚实的拥趸之一。无论是片面夸大对中国戏剧的反感和厌恶情绪，还是无保留地拥抱先后访美、访苏进行演出的梅兰芳，其实都是某种程度的东方主义的表现。而这两种论调都未经任何反省即被我们全盘接受了过来，这恐怕才是更应该引起我们深思的。

---

- 
- [1] 例如新近出版的陈伟《西方人眼中的东方戏剧艺术》，上海教育出版社，2004年。
- [2] “外国人看中国戏”，赵景深：《中国戏曲初考》中州书画社，1983年，第289页。同书还有赵景深先生写于1934年的一篇“评凯特·博斯 Kate Buss 所著《中国戏剧研究》”，第285~288页。
- [3] B. S. Allen: CHINESE THEATRES HANDBOOK, 天津：东方印书馆，第39、42、46页。
- [4] 施叔青：《西方人看中国戏剧》，人民文学出版社，1988年，第23页。
- [5] [美]李士风：《晚清华洋录》，上海人民出版社，2004年，第123~124页。按：作者李士风是李致祥的曾孙。
- [6] [美]丁韪良：《花甲记忆——一个美国传教士眼中的晚清帝国》，沈弘、恽文捷、郝田虎译，广西师范大学出版社，2004年，第42页。
- [7] [法]老尼克：《开放的中华——一个番鬼在大清国》，钱林森、蔡宏宁译，山东画报出版社，2004年，第214页。
- [8] [俄]叶·科瓦列夫斯基：《窥视紫禁城》，阎国栋等译，北京图书馆出版社，2004年，第173、176页。
- [9] [俄]叶·科瓦列夫斯基：《窥视紫禁城》，第177页。
- [10] [俄]叶·科瓦列夫斯基：《窥视紫禁城》，第173页、第174~175页。
- [11] [俄]D·马克戈万：《尘埃》，脱启明译，时代文艺出版社，2004年，第167~168页、第170页。
- [12] [美]明恩浦：《中国乡村生活》，午晴、唐军译，时事出版社，1998年，第66~67页。
- [13] [美]明恩浦：《中国乡村生活》，第54页。
- [14] [美]明恩浦：《中国乡村生活》，第65页。
- [15] [美]明恩浦：《中国乡村生活》，第64页。
- [16] [美]丁韪良：《花甲记忆——一个美国传教士眼中的晚清帝国》，第43~44页。

[17] [俄]D·马克戈万：《尘埃》，第168页。

[18] [美]丁韪良：《花甲记忆——一个美国传教士眼中的晚清帝国》，第43页。

[19] [俄]叶·科瓦列夫斯基：《窥视紫禁城》，第177~178页。

[20] 张德彝：《欧美环游记（再述奇）》，湖南人民出版社，1981年，第196页。

[21] 实际上，晚清时上海亦有女优从事此等“淫猥业务”，如同治十二年癸酉十月初三日《申报》“花鼓戏女搭仙人跳案”记载：“向花鼓女优一例缠头欸客，但需洋蚨两饼为夜话资；至翡翠同衾，鸳鸯共枕，则买夜金钱不在此例。”

[22] 请参考拙论“清使泰西观剧录——十九世纪晚期的西方演剧及国人的最初接受”，《戏剧》（中央戏剧学院学报）2004年第3期。

[23] [俄]D·马克戈万：《尘埃》，第167页。

[24] 转引自施叔青：《西方人看中国戏剧》，第9页。

[25] [法]老尼克：《开放的中华——一个番鬼在大清国》，第213~214页。

[26] [葡]安文思：《中国新史》，何高济、李申译，大象出版社，2004年，第66页。

[27] [英]马戛尔尼：《乾隆英使觐见记》，刘半依译，上海中华书局，1917年8月版，第112页。

[28] 张德彝：《欧美环游记（再述奇）》，第127页。

[29] [俄]D·马克戈万：《尘埃》，第185页。

[30] [美]泰勒·何德兰：《中国的男孩和女孩》，魏长徐、何一九译《孩提时代》，群言出版社，2000年，第119~122页。

[31] [德]基希：《秘密的中国》，周立波译，上海：东方出版中心，2001年，第99页。

[32] [德]基希：《秘密的中国》，“中国戏”一节。

[33] 可参考马丁·艾思林援引这一典故对戏剧定义的辨析。马丁·艾思林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社，1981年，第2页。

[34] [俄]叶·科瓦列夫斯基：《窥视紫禁城》，第177页。

[35] [法]老尼克：《开放的中华——一个番鬼在大清国》，第 210 页。

[36] [美]丁韪良：《花甲记忆——一个美国传教士眼中的晚清帝国》，第 43 页。

(戏剧研究——国内第一家戏剧研究学术网站)

厦门大学图书馆